

Estudos Italianos em Portugal

Instituto
Italiano
de Cultura
em Portugal

Nova Série

Nº 1

2006

- PESSOA, F., *Una sola moltitudine*, vol. I, a cura di A. Tabucchi, Milano, Adelphi, 1979.
- PETRELLI, M., *Disconoscimenti. Poetica e invenzione di Fernando Pessoa*, Pisa, Pacini, 2005.
- PIAZZA, M., *Alle frontiere tra filosofia e letteratura, Montaigne, Maine de Biran, Leopardi, Pessoa, Proust, Derrida*, Milano, Guerini e Associati, 2003.
- REVERDY, P., *L'image (1918)*, in *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975.
- SENA, J. de, *Jorge de Sena risponde a tre domande su Pessoa (Intervista)*, in "Quaderni portoghesi", n. 1, 1977.
- TERLINDEN, A., *Fernando Pessoa: The Bilingual Portuguese Poet*, Bruxelles, Publication des Facultés universitaires Saint-Louis, 1990.

A DRAMATURGIA DE LUIZ FRANCISCO REBELLO: DO TEATRO ESTÚDIO DO SALITRE ÀS SIGNIFICAÇÕES DO PALCO

SEBASTIANA FADDA

1. UMA VIDA DE COMBATE

(...) um homem de teatro deve ter uma sensibilidade ao mesmo tempo particular e geral. Então o que for melhor para ele será também o melhor para os outros. Ele pertence tanto aos outros como a si mesmo. Creio que somente um amor desmedido pelos homens, um amor realmente sincero pelos homens, pode tornar possível o casamento do nosso coração pessoal com o coração colectivo, o coração comum; estava para dizer o corpo comum, pensando no corpo místico. É por isso, por escandaloso que pareça, que existe uma semelhança psicológica entre o homem de teatro, o padre e o feiticeiro. Sentir de antemão *pelos outros*, para ajudar os outros a sentir. Perceber o que é melhor, para benefício, exaltação ou libertação dos outros.¹

JEAN-LOUIS BARRAULT

PARA JEAN-LOUIS BARRAULT, autor da epígrafe, o teatro é um fenómeno de "comunhão colectiva" através do qual o homem de teatro "procura com todas as suas forças fundir-se nos outros até reencontrar-se a ele mesmo nos outros. A partir desse momento, já não deve ocupar-se dos outros, porque a sua alma está em consonância com a dos outros"².

¹ Jean-Louis Barrault, *Je suis homme de théâtre*, Paris, Conquistador, 1955, p. 16.

² *Ibid.*, p. 17.

Talvez seja esta a função mais nobre da escrita para teatro e, ao mesmo tempo, uma das motivações mais fortes que incentivam as pessoas a deixarem o conforto dos hábitos do quotidiano para assumirem o papel de espectadores teatrais. Isto é, *re-conhecerem-se* a si próprios e *compreenderem o mundo*, perante os duplos espelhos do palco e da vida: para Shakespeare (1564-1616) o mundo é um teatro, para outro dramaturgo, Zeami (1363-1443), também actor e sofisticado teórico do teatro Nô, a origem do teatro é o mundo que nele se reflecte.

Esta interpenetração entre o teatro e a vida, ambos inscritos num projecto pedagógico de fruição colectiva, generoso e solidário, está bem patente na obra monumental de Luiz Francisco Rebello, já amplamente comentada por intelectuais e teóricos de teatro de primeiro plano, não apenas do meio português. Refiram-se, entre os contributos mais recentes, o douto estudo de José de Oliveira Barata, *O teatro de uma vida*, introdução ao volume *Todo o teatro* publicado em 1999 pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda (que entre tanto tem em preparação um segundo volume); a arguta análise sistematizadora de Maria Helena Serôdio, *Luiz Francisco Rebello: o lugar da consequência*, apresentada na Galeria Municipal Verney de Oeiras em 2000; as reiteradas apreciações, em vários livros, de Duarte Ivo Cruz; a abrangência da visão de Urbano Tavares Rodrigues, que acompanha desde sempre a criação de Rebello e dela dá testemunho em críticas dispersas na imprensa, em livro, ou proferidas em conferências, tal como aconteceu na Academia das Ciências de Lisboa em 1998³. Cultura e grandes anseios do século XX

³ Cf. José de Oliveira Barata, “O teatro de uma vida”, in *Todo o teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, pp. 9-33; Maria Helena Serôdio, “Luiz Francisco Rebello: o lugar da consequência”, in *Cadernos de Teatro*, 16, Companhia de Teatro de Almada, Junho de 2000, pp. 37-41, comunicação apresentada a 27 de Maio de 2000, dia da inauguração de uma exposição, realizada na Galeria Municipal Verney de Oeiras, dedicada à obra de Luiz Francisco

Rebello e ao artista plástico Francisco Simões; Duarte Ivo Cruz, “Luiz Francisco Rebello”, in *Introdução à história do teatro português*, Lisboa, Guimarães, 1983, pp. 207-211; Duarte Ivo Cruz, “Luiz Francisco Rebello”, in *Introdução ao teatro português do século XX*, Lisboa, Espiral, s.d., pp. 91-94; Duarte Ivo Cruz, “Luiz Francisco Rebello”, in *História do teatro português*, Lisboa, Verbo, 2001, pp. 304-306; Urbano Tavares Rodrigues, *Noites de Teatro*, Lisboa, Ática, 1961; Urbano Tavares Rodrigues, “Luiz Francisco Rebello: a paixão do teatro”, in *Jornal de Letras*, 12 de Agosto de 1998, pp. 40-42.

respiram na *opera omnia* de Luiz Francisco Rebello, que apesar de pertencer à geração propulsora da inovação teatral portuguesa dos anos 40-50, continua a ser um homem que adere ao tempo em que vive. Essa *respiração do tempo* foi também, repetidas vezes, uma *inspiração antes do tempo*, a nível de criação dramática.

A invenção do guarda chuva (1944), por exemplo, escrita em colaboração com José Palla e Carmo, prenuncia o *nonsense* de *A cantora careca* (1950) de Eugène Ionesco. As duas peças aspiravam a ser divertimentos inofensivos de derivação surrealizante, mas de facto mostravam o esvaziamento da comunicação burguesa, os condicionamentos e automatismos da linguagem, enquanto os seus enredos inconsistentes e potencialmente circulares denunciavam o desejo duma renovação da estética teatral coeva. A proximidade é quase desconcertante se pensarmos no envolvimento dos espectadores previsto por ambas as peças. Na versão definitiva de *A cantora careca*, porém, os protestos finais do público seriam abolidos pelo encenador Nicolas Bataille devido a razões financeiras, visto que contratar mais actores aumentaria os custos inviabilizando a montagem do espectáculo.

No mesmo período, *Nós os dois somos quatro* (1947-1948), comédia redigida em colaboração com Armando Vieira Pinto, e cujo texto se perdeu, anteciparia a temática de *The lover* (1963), de Harold Pinter, enquanto poucos anos mais tarde *O dia seguinte* (1949), proibida na véspera da estreia, prevista para 19 de Abril de 1952 no Teatro Nacional mas

Rebello e ao artista plástico Francisco Simões; Duarte Ivo Cruz, “Luiz Francisco Rebello”, in *Introdução à história do teatro português*, Lisboa, Guimarães, 1983, pp. 207-211; Duarte Ivo Cruz, “Luiz Francisco Rebello”, in *Introdução ao teatro português do século XX*, Lisboa, Espiral, s.d., pp. 91-94; Duarte Ivo Cruz, “Luiz Francisco Rebello”, in *História do teatro português*, Lisboa, Verbo, 2001, pp. 304-306; Urbano Tavares Rodrigues, *Noites de Teatro*, Lisboa, Ática, 1961; Urbano Tavares Rodrigues, “Luiz Francisco Rebello: a paixão do teatro”, in *Jornal de Letras*, 12 de Agosto de 1998, pp. 40-42.

publicada no mesmo ano na *Révue Théâtrale* e estreada em 1953 no Théâtre de La Huchette em Paris (a estreia portuguesa por parte de um grupo profissional aguardará até 1963), revelaria afinidades com o argumento de uma peça que Sartre projectava escrever, *A aposta*, conforme anunciavam os *Cahiers Renauld-Barrault* de Outubro de 1955.

Alguns dos dados acima transcritos constam das “Memórias de um percurso” com que Luiz Francisco Rebello encerra o seu volume *Todo o teatro* (1999), referidos com modéstia como sendo “um fenómeno muito frequente na literatura: a similitude entre obras que mutuamente se desconhecem mas procedem de um espírito comum, que por assim dizer circula *no ar que se respira*, na medida em que reflectem as preocupações de uma época e a maneira de as sentir e exprimir”⁴. Na verdade, se unicamente um espírito de rara finura e sensibilidade consegue captar e transmitir os germes de atmosferas em devir, esse mesmo *ar* incide na colocação do teatro do autor nos grandes pólos do teatro do século XX: o teatro absurdo-existencialista e o teatro de intervenção (precisamente em 1978 saiu o volume *Teatro de intervenção*).

A primeira definição encontraria as suas raízes filosóficas no sentimento de estranheza face ao mistério do ser humano e do mundo (*L'étranger* de Camus é de 1942), a segunda corresponderia a uma tomada de posição ideológica, apesar da inexplicabilidade racional desse mistério (*L'existencialisme est un humanisme* de Sartre é de 1946). Entre “rebelião metafísica” e “rebelião histórica”⁵, estes os termos da polémica aberta pelos dois filósofos, sintoma de mais um *fenómeno que andava no ar*, Luiz Francisco Rebello opta por uma dupla apropriação:

⁴ Luiz Francisco Rebello, “Memória de um percurso”, in *Todo o teatro*, p. 669.

⁵ Fernando Luso Soares, “Camus, Sartre: memória de uma polémica. Rebelião metafísica – Rebelião histórica”, in *Cronos, Cadernos de Literatura e Arte*, 3, s.d., pp. 41-49.

– No palco, estabelece a tensão dramática entre personagens que, mesmo perante a ausência de esperanças, praticam a rebelião na procura da felicidade e da justiça, enquanto outras, desistindo da acção por conformismo, conveniência ou cobardia, são paradigmáticas da necessidade de revolta contra regras sociais alienantes e coercivas. A colisão visa denunciar a fuga das responsabilidades individuais e colectivas, num silenciamento das consciências que é, afinal, uma fuga aos outros seres e a si próprio, uma das formas de actuação da política da indiferença.

– Na vida, assume uma postura afirmativa e vertical ao serviço do homem, na perfeita identificação entre ética (sistema de valores) e moral (sistema de comportamentos): se o teatro sartriano pretende demonstrar que o homem “é sempre o mesmo face a uma situação que varia e a escolha é sempre uma escolha numa situação”⁶, as respostas de Luiz Francisco Rebello às mais diversas solicitações são exemplarmente coerentes e construtivas.

O tal projecto pedagógico de fruição colectiva é perseguido por acções conjuntas e sistemáticas, de amplo fôlego, direccionadas em várias frentes.

À esclerose dramática portuguesa, ou seja, ao estado agonizante do realismo na dramaturgia nacional, opõe-se pela procura de novos modelos de escrita como dramaturgo (contribui com as 15 peças reunidas no referido volume *Todo o teatro*, preteridas que foram algumas peças posteriores e outras peças juvenis, mas a que serão acrescentadas mais 7 de próxima publicação), aparecendo também, em 1946, no grupo heterogéneo de fundadores do Teatro Estúdio do Salitre: Gino Saviotti, dramaturgo, ensaísta e director do Instituto Italiano de Cultura em Portugal, Alves Redol, Eduardo Scarlatti, Jorge de Faria, Manuela de Azevedo, Vasco de Men-

⁶ Jean-Paul Sartre, *L'existencialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, (1946) 1960, p. 76.

donça Alves, David Mourão-Ferreira, entre outros. O primeiro teatro de ensaio português do pós-guerra tencionava experimentar a renovação que desde finais do século XIX fervilhava no resto da Europa, explorar os caminhos estéticos contemporâneos, devolver ao teatro a sua essência.

Nos doze parágrafos do *Manifesto do essencialismo teatral*⁷, o Estúdio do Salitre defendia o retorno do teatro à sua espontaneidade originária, como *forma de expressão artística representativa das multidões*. Contra uma concepção redutora do palco, transformado em montras de *realidades não transpostas dramaticamente* (as pretensões naturalistas), em *tribuna de ideias* (a retórica da declamação), em território para o *exercício dos virtuosismos cénicos* (a ditadura do encenador), reivindicavam-se como indispensáveis: *as criações de poetas rebeldes; o regresso à verdadeira criação cénica; a re-teatralização do teatro*.

O teatro é uma arte colectiva. Na criação de um espectáculo não pode haver sobreposição ou apagamento das várias figuras que o realizam. O relacionamento entre autor, encenador e actor é interdependente; a sua função é transformar e transmitir *sentimentos e ideias* no respeito do *ritmo* e do *estilo* próprio de cada representação; uma cena que não reflecta os anseios do público, que dele estiver desligada, trai a sua própria essência. Em breve: a *comunhão* deveria suplantear o autismo.

Os termos vagos do *Manifesto*, as contradições internas que dividiam a direcção, reflectindo-se numa programação pouco homogénea e oscilante entre convencionalismo e experimentalismo, uma micro-sala inapta a receber multidões, um público que vinha afinal das contestadas plateias

⁷ Cf. “Manifesto do essencialismo teatral”, in Alves Redol et al., *Teatro Estúdio do Salitre. Lisboa. 50 Anos*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações D. Quixote, 1996, pp. 265-267. As informações sobre a aventura do Estúdio do Salitre são fornecidas pelo organizador do volume, publicado para comemorar os cinquenta anos do teatro de ensaio (cf. Luiz Francisco Rebello, “Para a história do Teatro-Estúdio do Salitre”, *Ibid.*, pp. 11-27).

de *teatro digestivo*⁸, comercial ou pseudo-intelectual, fizeram naufragar as ambições do projecto e fecharam as portas do Salitre em 1950. Não se veja nisso a invalidação da experiência, que antes pelo contrário mostrou a vontade e possibilidade de existir um teatro não resignado aos cânones impostos pelo conformismo, revelando dramaturgos actuais, bem como encenadores, actores e técnicos de talento, desbravando o caminho a companhias que cultivariam aspirações semelhantes, quais a Casa da Comédia (1946) e o Teatro Experimental do Porto (1953), dirigidas respectivamente pelos dramaturgos e homens de teatro Fernando Amado e António Pedro.

Em paralelo com a actividade exercida no Teatro Estúdio do Salitre, onde em tertúlias regulares e com recorrência mínima semanal os irrequietos animadores trocavam ideias sobre temas de teoria e prática teatral, Luiz Francisco Rebello amadurece como estudioso, para além de homem de teatro, e empreende outro projecto, desta vez solitário. Perante a míngua de informações sobre os recentes rumos do teatro português e internacional, a ausência de uma visão moderna da história da dramaturgia nacional e de reflexões estéticas, torna-se crítico, ensaísta e historiador de teatro de excepção.

Uma preparação solidíssima, clareza e elegância de escrita, análises penetrantes e, em simultâneo, dom da síntese, fazem de toda a sua vasta bibliografia uma referência imprescindível para leigos e especialistas. Desde 1949, ano de publicação do ensaio breve *D. João da Câmara e os caminhos do teatro português* (reeditado em 1962 em versão acrescentada), Luiz Francisco Rebello é incansável na tarefa de incrementar o exíguo material disponível.

⁸ A expressão “teatro contente, digestivo”, deve-se a Bernardo Santareno (cf. “Apelo”, in AA.VV., *Novíssimo teatro português*, Lisboa, s.e. [ed. aut.], s.d. [1962], p. 7), que assim designa um teatro de mero entretenimento.

Sobre os caminhos, às vezes cruzados, do teatro português e internacional, destacam-se o precioso volume *Teatro moderno: caminhos e figuras* (1957, 1964 2.^a ed.) e as compilações de textos – artigos, críticas, crônicas, prefácios e comunicações – que de outra forma teriam ficado, quando não irremediável e injustamente esquecidos, lamentavelmente dispersos, ou seja *Imagens do teatro contemporâneo* (1961), *O jogo dos homens* (1971), *Fragmentos de uma dramaturgia* (1994) e o recente *O palco virtual* (2004). Aos numerosos artigos que ainda fazem quase esquecidos no limbo da imprensa variada (é o caso das importantes contribuições assinadas para *Estudos italianos em Portugal* na década de 80 sobre a presença do teatro italiano em Portugal, com estudos monográficos dedicados a Tasso e Pirandello, ou ainda da homenagem evocativa do percurso italo-lusitano de Gino Saviotti, com quem partilhou uma dedicação especial à causa do teatro), espera-se que lhes seja reservado idêntico destino e acabem reunidos em livro.

Se o vazio era praticamente total em relação aos rumos da modernidade, sobre o trajecto histórico da dramaturgia nacional o mais próximo antecessor do nosso autor, que é Teófilo Braga, publicara uma *História do teatro português* em quatro volumes em 1870-1871, enquanto em 1969 apareceu em edição portuguesa a *História do teatro português* de Luciana Stegagno Picchio (o original, *Storia del teatro portoghese*, é de 1964). É verdade que houve obras de carácter geral, mais ou menos fragmentárias, mas uma visão específica e aprofundada encontra-se a partir de *Teatro português, do romantismo aos nossos dias* (em dois volumes, de 1959), continuando com *História do teatro português* (1967, 5.^a ed. 1999, traduzida em inglês, francês e espanhol), *Combate por um teatro de combate* (1977, acerca da resistência em tempos de estrangulamento ditatorial), *O primitivo teatro português* (1977), *O teatro naturalista e neo-romântico* (1978), *O teatro simbolista e modernista* (1979), *O teatro romântico em Portugal* (1980), *Variações sobre*

o teatro de Camões (1980), o indispensável dicionário-antologia *100 anos de teatro português* (1984), *História do teatro de revista em Portugal* (em dois volumes, de 1984 e 1985), *O teatro de Camilo* (1991).

Ainda a partir dos anos 40, para colmatar a desactualização assinalada, Luiz Francisco Rebello dedica-se à divulgação de repertórios contemporâneos através da tradução, contando-se hoje mais de cinco dezenas de peças vertidas ou adaptadas para português, de autoria de Tchekhov, Strindberg, Ibsen, Brecht, Wedekind, Kokoschka, Nicolaj Erdmann, William Butler Yeats, John Millington Synge, George Bernard Shaw, Arthur Miller, Maeterlinck, Cocteau, Salacrou, Ionesco, Beckett, Marguerite Duras, Feydeau, Victor Ruiz Iriarte, Garcia Lorca, Pirandello, De Filippo e Dario Fo que, entre muitos outros, beneficiaram de uma tradução profissional e especializada, pensada em função do palco e não apenas do papel impresso. Aliás, salvo raras excepções, foram levadas à cena com a colaboração dramática do próprio tradutor.

Ao regressar-se do teatro em português para o teatro português, impõem-se algumas considerações, ligadas aos fenómenos da globalização e da informática, que nos dão hoje a ilusão de estarmos no mesmo sítio em qualquer parte do mundo, a par de todos os acontecimentos e na posse de todas as informações, *em tempo real*, sem nos perguntarmos *o quê e qual é esse tempo na realidade*, ou sem confundirmos a *posse de instrumentos funcionais* com a *posse de conhecimentos*, ou os *meios* com os *resultados*. Isto é, as cada vez mais complexas malhas comerciais e políticas, o desenvolvimento tecnológico, na melhor das hipóteses são *meios* que encurtam distâncias objectivas. Todos os sectores, incluindo o teatro, são influenciados por essas redes e os movimentos que têm insuflado um novo sopro ou procuram caminhos alternativos são geralmente fruto de intercâmbios culturais.

O teatro que se faz e ao qual se assiste hoje em Portugal não difere substancialmente do produzido noutros países, mas

há uma espécie de cancro atávico que persiste em afligi-lo: o isolamento, voluntário ou induzido, em que os dramaturgos nacionais vivem, em geral exilados do palco ou, quando assim não for, nem sempre convidados para se deixarem envolver no processo de criação dos espectáculos.

Produzir um espectáculo é dispendioso, quer em termos económicos quer em termos de recursos humanos, e só ultrapassando critérios selectivos muito rígidos é que uma peça nacional será considerada digna das tábuas. Quanto à edição dos originais, sendo teatro em potência, é uma magra consolação para as personagens que, libertadas de uma gaveta, acabam aprisionadas em páginas mudas, mas é essa, na mais optimista das perspectivas, uma possibilidade que lhes é dada para terem o desejado encontro com os encenadores.

Os editores que publicam teatro sabem de antemão que o seu investimento é de risco considerável, os livros de teatro normalmente não se vendem: os 710.000 exemplares de *À espera de Godot* vendidos em Itália – e o dado é de 1993 – são a excepção que confirma a regra; pelo contrário, há outro exemplo paradigmático, o de José Saramago, cujos romances conhecem várias e numerosas edições e traduções, enquanto o seu teatro se limita a umas míseras duas ou três edições. Por não serem vendáveis, as colecções teatrais tiveram todas uma existência breve ou espaçada, numa longa agonia de poucos números. Feliz excepção é o “Reportório” da Sociedade Portuguesa de Autores, a mais antiga, regular e resistente colecção de teatro existente em Portugal e, seria escusado dizê-lo, teve impulso por iniciativa do seu ex-presidente que, apesar de ser contrário às publicações antes da representação, pois os textos são susceptíveis de serem alterados e aperfeiçoados graças ao confronto determinante com as tábuas, entendeu merecessem ao menos a hipótese da leitura. Ainda mais recentemente, foi empreendida outra iniciativa para incentivar a criação original, o Grande Prémio de Teatro instituído pelo Teatro Aberto-

-Sociedade Portuguesa de Autores, único no seu género por, além de contemplar um reconhecimento económico, prever a publicação da peça vencedora e a sua representação. Em ambos os casos (o esforço editorial e a instituição do prémio), trata-se de tentativas de quebrar o silenciamento dos homens e das mulheres de teatro em Portugal.

A esses actos de solidariedade de Luiz Francisco Rebello para com os colegas dramaturgos, acrescentam-se apresentações em lançamentos, artigos, prefácios, a organização editorial das suas obras – é o caso da edição crítica do teatro completo de Bernardo Santareno (publicada em quatro volumes entre 1984 e 1987), do livro que reúne vários ensaios e críticas de Jorge de Sena *Do teatro em Portugal* (1988), das antologias *Teatro Estúdio do Salitre* (1996), *Teatro português em um acto (1900-1945)* (1997) e *Teatro português em um acto (1800-1899)* (2003) – a divulgação do teatro nacional no estrangeiro com colaborações em estudos e revistas internacionais, participações em colóquios e congressos, intercâmbios institucionais visando a tradução e edição de peças portuguesas.

Na actuação dessa *política cultural* e da *prática cívica* (como oportunamente destacou Maria Helena Serôdio na referida análise) que guia com total espírito de abnegação a vida de Luiz Francisco Rebello, é impossível esquecer a luta pela liberdade de pensamento e pela democracia, exercida ainda, além das formas referidas: como advogado, defendendo presos políticos nos anos de ditadura, bem como autores prejudicados nos seus direitos e estatuto; como director do Teatro S. Luiz, cargo aceite em 1971 com a finalidade de apresentar uma programação actualizada e do qual se demitiu quase de imediato, mantendo sempre uma postura íntegra, na impossibilidade de cumprir esse propósito; como perito em direitos de autor, foi parlamentar em 1985, tendo ratificado o Código de Direito de Autor e Direitos Conexos, e é um dos maiores especialistas internacionais, autor de publicações técnico-jurídicas de referência, docente das

cadeiras de Direito de Autor e Propriedade Intelectual nas Universidades de Coimbra e Lisboa; como director, nos anos 1973–2003, da Sociedade Portuguesa de Autores, que com ele cresceu e se consolidou, dando alguma capacidade de contratação àqueles que Rui Mário Gonçalves chamou “o único proletariado que ainda hoje existe”⁹, os intelectuais.

Uma vida não cabe em poucas páginas, muito menos se for tão intensa, plural e multifacetada como a de Luiz Francisco Rebello, cuja invulgar erudição e capacidade de trabalho devolve a cada empresa os contornos de uma existência ao mesmo tempo autónoma e enxertada naquele eixo maior, firme e unitário, que liga todos os seus actos¹⁰. Essa mesma vida não cabe por inteiro, mas pulsa vibrante no livro de memórias *O passado na minha frente* (2004), que reforça a noção de cruzamento constante da vivência pessoal, orientada por ideias e ideais, com as contingências históricas em que esta se desenrolou, nunca se alienando o indivíduo dos seus deveres enquanto cidadão.

⁹ A frase foi pronunciada numa aula do curso de Arte Moderna, que integrava o Curso Superior de Estudos Portugueses, Departamento para Estrangeiros da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no ano académico 1987–1988.

¹⁰ Muitas, de certeza, são as minhas omissões, por isso remeteria para uma bibliografia passiva que surgiu em circunstâncias felizes, tendo em linha de conta as personalidades que fizeram depoimentos sobre Luiz Francisco Rebello: Fernando Dacosta e Manuel Maria Carrilho, que apresentaram a sessão de entrega do Grande Prémio de Teatro da Associação Portuguesa de Escritores/Ministério da Cultura 1994 atribuído a *Todo o amor é amor de perdição* (*O escritor*, Revista da Associação Portuguesa de Escritores, 8, Dezembro de 1996, pp. 110–114; também é publicado o discurso de agradecimento de Luiz Francisco Rebello *ibid.*, pp. 111–112). Vd. outros depoimentos, unânimes no apreço sem reservas, de Jorge Sampaio, José Saramago, Urbano Tavares Rodrigues, Mário Cláudio, Artur Ramos, Carlos Avilez, Rodrigues da Silva (cf. *Jornal de Letras*, 9 de Setembro de 1999, pp. 5–10).

2. A PRÁTICA DO PALCO

A arte do teatro é, antes de mais, a arte do autor (...) O autor é a razão de ser do teatro (...) Nas grandes épocas de teatro quase só se representavam autores vivos (...) É sinal de pobreza ser obrigado, para alimentar um teatro, a recorrer ao património clássico (com excepção da Comédie Française, por ser a sua tarefa). O homem de teatro servirá melhor a causa do teatro quanto mais servir autores vivos (...) Se, no meio das cento e quinze peças que o homem de teatro leu na última estação, não achou válidas mais de três pelas quais espere apaixonar-se (só então as levará à cena), não é porque os *escritores* que escreveram essas peças sejam desprovidos de talento, mas porque quando as escreveram esses escritores não sabiam para quem escreviam. Na maioria das vezes, escreveram para *eles mesmos* ou para contarem a sua vida, ou para satisfazerem uma *ideia* (...) Não se pensa bastante nessa alma colectiva a quem o teatro está destinado; não se pensa bastante que o teatro não desenvolve ideias, mas agita os peitos, que o teatro é, antes de mais nada, ‘sensação’, sensação para *qualquer* espectador vivo¹¹.

JEAN-LOUIS BARRAULT

Para Jean-Louis Barrault, o teatro é uma ponte que liga autor, encenador, actores e espectadores, mas para que tenha utilidade deve ser erigida num tempo e num espaço bem determinados. Se o autor não aderir ao tempo em que vive, se a sua escrita não reflectir as preocupações da sociedade a que pertence, o divórcio entre cena e vida será irremediável. Os encenadores, então, sentir-se-ão legitimados ao ignorarem os textos contemporâneos, refugiando-se nos clássicos, seleccionados pelo filtro do tempo, aos quais é reconhecida a capacidade de dialogar com os homens de todos os tempos. É esta uma das questões mais delicadas e controversas do teatro, principalmente aqui em Portugal, onde o pretexto aduzido para justificar a ausência da dramaturgia nacional dos palcos que os deveriam acolher é a falta de vocação dos seus autores, enquanto a desatenção e indiferença (hostili-

¹¹ Jean-Louis Barrault, *Je suis homme de théâtre*, pp. 55–57.

dade?) histórica reservadas à dramaturgia nacional se tornaram uma doença crônica, não apenas pelos limites dos seus autores. Jean-Louis Barrault, aliás, além de alertar os autores relativamente à necessidade de escrever para um público real, admite, como encenador, o risco de falhar enquanto mediador do discurso teatral: “O teatro é a arte de fazer reviver o homem no seu espaço, também ele recriado. Esta recriação do Espaço foi calculada, com certeza, mas abstratamente, e eis que se concretiza. Passa do estado de imaginação ao estado de estranha realidade. Esta estranha realidade irá recriar uma atmosfera com a qual a personagem tinha sonhado?”¹².

Nem sempre isso terá acontecido com as personagens imaginadas por Luiz Francisco Rebello, ou até terá ultrapassado as expectativas, mas vislumbra-se a sua constante aspiração a serem portavozes e espelho da humanidade que critica e que concretamente representam. Três outros homens de primeiro plano do teatro português, o actor Mário Viegas, o crítico e encenador Fernando Midões e o dramaturgo Augusto Sobral, mostraram uma vocação precoce quando construíam teatrinhos com caixas de sapatos e caricaturas de actores recortadas dos jornais dos anos 30-40. Midões e Sobral, colegas do ensino primário, criaram mesmo um jogo de competição e cumplicidade na troca das figurinhas. Uma idêntica precocidade caracteriza a aventura teatral de Luiz Francisco Rebello. A sua primeira tentativa de escrita dramática, *A culpa*, três ou quatro actos de cinco minutos cada, redigidos aos sete anos de idade, em 1931, o drama de um desgraçado processado por roubo e com direito a absolvição pelo desespero do seu gesto, juntava duas temáticas que viriam a ser as duas grandes vocações do autor, o teatro (na veste de dramaturgo e ensaísta) e o tribunal (na veste de jurista e especialista em direitos de autor), que se reuniriam

em várias peças: no julgamento do casal de *O dia seguinte* (1949) e no de um ex-PIDE em *A lei é a lei* (1977); nos interrogatórios de *É urgente o amor* (1956-57) e de *A desobediência* (1995), que viria a ser representada em 1999 na sede do Tribunal de Cascais, pelo Teatro Experimental de Cascais; no tribunal como espaço físico em *Todo o amor é amor de perdição* (1994); no tribunal das consciências de *Alguém terá de morrer* (1954), *É urgente o amor* (1956-1957), *Os pássaros de asas cortadas* (1958), *Condenados à vida* (1961-1963) e *As páginas arrancadas* (1999).

Mas retomando o fio cronológico, à peça *A culpa* seguem-se outras peças juvenis, *A lição do tempo*, *O ouro que Deus dá*, a referida “comédia impossível” *A invenção do guarda chuva*, *Jogo para o Natal de Cristo*, o “drama rústico” *Ventania* (1945) e, na mesma altura, duas “comédias” em colaboração com Armando Vieira Pinto, *Águas-furtadas* e a citada *Nós os dois somos quatro*. Excluídas dos dois volumes de teatro que publicou em 1959, o autor considerará digna de aparecer no seu (quase) *Todo o teatro* só *A invenção do guarda chuva*. Sobre *Ventania*, no posfácio ao primeiro volume de 1959, refere: “pareceu-me que não devia recolhê-la nesta edição, não por causa das suas inevitáveis ingenuidades e inexperiências, de que aliás me não envergonho, mas por se tratar de uma obra ainda impessoal, que pela sua problemática e pelo seu estilo (se acaso não é excessiva pretensão falar, a seu respeito, em estilo e em problemática...), pouco ou nada tem a ver com as que lhe sucederam”¹³. Mesmo ainda imatura, *A lição do tempo*, “parábola em verso: I acto, dividido em 3 quadros e 2 cortinas”, ganha o Prémio Único do 1.º Concurso de Teatro Mocidade Portuguesa em 1941-1942, sendo representada no Teatro Nacional D. Maria II e publicada em 1943. *O ouro que Deus dá*, “poema dramático em um acto” redigido em 1943, repete o êxito e é proclamado vencedor do

¹² *Ibid.*, pp. 95-96.

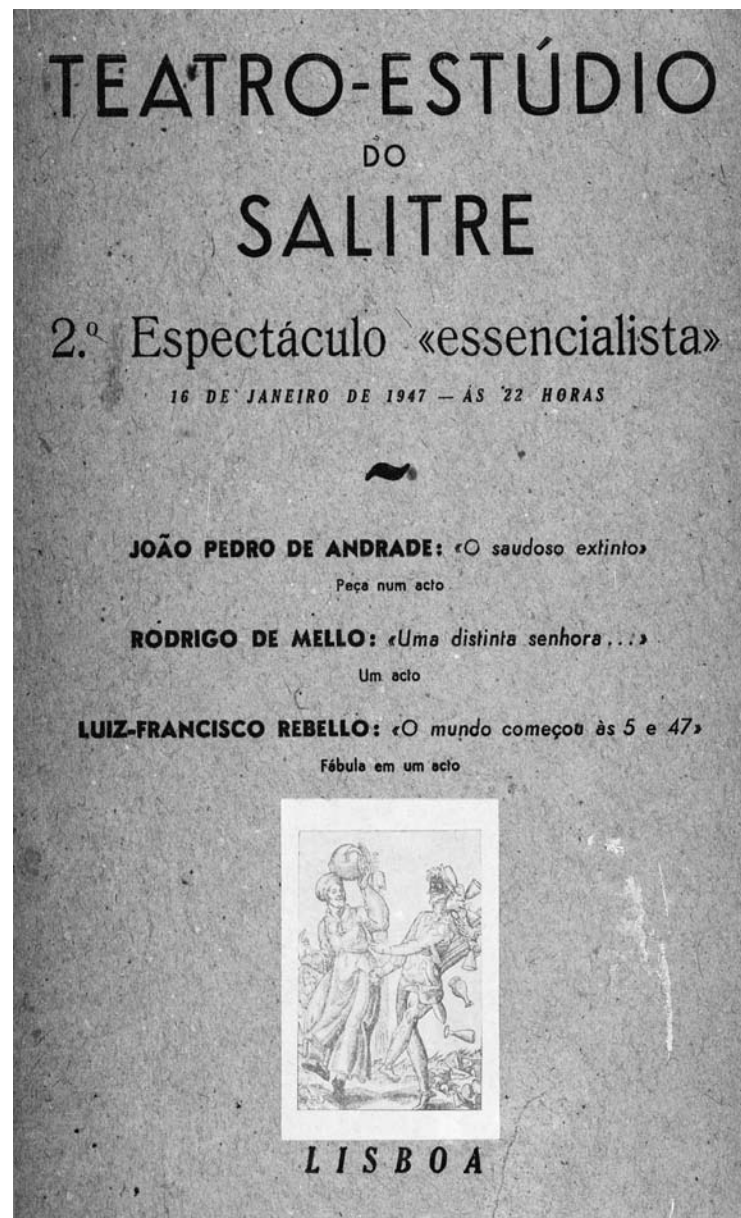
¹³ Luiz Francisco Rebello, “Postfácio”, in *Teatro I*, ed. aut., 1959, p. 212.

2.º Concurso de Teatro da Mocidade Portuguesa em 1944, representado no Teatro Nacional D. Maria II e publicado no mesmo ano. *Jogo para o Natal de Cristo*, “mistério” redigido em 1944, é apresentado em Janeiro de 1945 no Teatro da Trindade e, conforme anunciava o programa, retoma e moderniza a tradição dramática medieval de comemoração da cristandade.

O “mistério” desapareceu tão insondavelmente como surgiu, e o mesmo aconteceu aos originais premiados, que, conforme a autoavaliação das *Memórias*, encerrariam no tratamento dos temas um “primário moralismo” e “preensões pseudo-poéticas” que hoje “fazem sorrir”¹⁴ o seu autor, mas apesar das compreensíveis fragilidades dessas “obras impessoais” e juvenis, de treino na dramaturgia, detectam-se algumas virtudes. A segurança do tratamento cénico, a agilidade dos diálogos, a mistura de elementos fantásticos com função alegórica, manter-se-iam intactas ao longo dos anos e conjugar-se-iam com uma evolução significativa no que diz respeito à experimentação dos géneros, ao desenvolvimento do enredo, à contextualização sociológica das acções e das personagens, à identificação mais nítida dos propósitos intervenientes.

Saliente-se, aliás, outro dado curioso que emerge dos títulos dos quadros da “parábola em verso” *A lição do tempo*. Em germe, ou intuitivamente, eles conteriam algumas das palavras-chave da posição do dramaturgo: 1.º quadro: *A desobediência*; 2.º quadro: *A lição*; 3.º quadro: *O despertar*. Isto é: o teatro cumpre uma função didáctica, contribui para a formação das consciências e não pode ser condescendente perante as iniquidades das convenções e as conveniências sociais burguesas. As convenções sociais e teatrais são logo desafiadas em *O Mundo Começou às 5,47* (1946), “fábula em um acto” de marcada inspiração expressionista, estreada em

¹⁴ Luiz Francisco Rebello, “Memória de um percurso”, p. 663.



TEATRO-ESTÚDIO DO SALITRE—LISBOA

Dirigido por Vasco de Mendonça Alves, Gino Saviotti e Luiz-Francisco Rebello

RUA DO SALITRE, 146 (Instituto di Cultura Italiana)—Tel. 62592-64216

PROGRAMA

do 2.º espectáculo «essencialista»

I

Algumas palavras pelo pintor ANTONIO PEDRO

II

«O SAUDOSO EXTINTO»

Peça num acto de JOÃO PEDRO DE ANDRADE

(Regia de GINO SAVIOTTI)

Personagens:

A desolada viuva	Maria Celeste
A senhora idosa	Julia Tois
A senhora nova	Maria Luisa Laurent
A criada	Eugénia de Abreu
O saudoso extinto	António Vitorino
O primo Leocádio	Luis Lima
O cavalleiro grave	Mário Laureiro

III

«UMA DISTINTA SENHORA...»

Um acto de RODRIGO DE MELLO

(Regia do LUIZ-FRANCISCO REBELLO)

Personagens:

A frequentadora	Cândida Lacerda
A pianista	Maria Celeste
O cançonete	Carlos Duarte
O «cabaretier»	Pisani-Burnay
O frequentador	Luis Lima

IV

«O MUNDO COMEÇOU ÀS 5 E 47»

Fábula em um acto de LUIZ-FRANCISCO REBELLO

(Regia do Autor)

Personagens:

(por ordem de aparição em cena)

O 1.º homem de «smoking»	Pisani-Burnay
O homem de preto	Carlos Duarte
Zero	Canto e Castro
O 2.º homem de «smoking»	António Vitorino
A mulher das jóias	Maria Luisa Laurent
O primeiro homem	António Martins
A primeira mulher	Maria Celeste

Indicações cenográficas de GRAZIELLA

Caracterizações de JÚLIO DE SOUSA

129. ex.-1-943-A. G. I. P.-R. da Misericórdia, 42-43

1947 no palco do Teatro do Salitre com encenação do autor, que também interpretou o seu próprio papel. Homens-bonecos mecanizados (como já o era o criado de *A invenção do guarda chuva*) – os hóspedes, o patrão e o seu servo – são títeres movidos e levados pelo tempo (pela personificação do tempo, a morte), mas também regidos pelas dinâmicas sociais da exploração do homem pelo homem. Um primeiro homem encarna o idealismo que aspira à justiça; uma espectadora oferece-se para ser a primeira mulher e com ele dar vida ao casal que dará origem a uma nova estirpe da humanidade. O autor entra em cena e perante o público, com a sua cumplicidade (a espectadora), constrói a representação procurando demolir a barreira entre o palco e a vida. A depuração cénica e a renúncia a qualquer acessório supérfluo pretende não desviar a atenção dos elementos básicos do teatro, os actores e as palavras.

Urbano Tavares Rodrigues individualizou nela a primeira manifestação de um antiteatro lusitano, por desfraldar a bandeira “da vanguarda ou o ataque aos dogmas naturalistas, com um sabor de ambiguidade que logo colocou este dramaturgo na linha que viria a ser a de Dürrenmatt e de Max Frisch”¹⁵. Manuela de Azevedo falou numa “desmontagem de elementos cénicos para uma nova combinação de efeitos”; Jorge de Faria numa “sátira subtilmente sangrenta aos grandes prestidigitadores de ideias e de factos, aos mistificadores de sistemas e de caracteres”; Jorge de Sena numa “teatralidade intensa, haurida abertamente na pura convenção cénica, e de uma esquemática subtileza”; João Gaspar Simões apontou-lhe uma matéria verbal insuficiente; Adolfo Casais Monteiro defendeu esse esquematismo por fazer parte do ritmo intrínseco da peça¹⁶.

¹⁵ Urbano Tavares Rodrigues, “Teatro do absurdo”, in Luiz Francisco Rebello (organizador), *Dicionário do teatro português*, Lisboa, Prelo, s.d., p. 18.

¹⁶ Cf. Luiz Francisco Rebello, "Postfácio", in *Teatro I*, pp. 214–215.

O dia seguinte (1948-49), “drama em um acto”, não obstante a referida proibição por parte da censura, é a peça que conheceu maior fortuna. O caso comovente de um jovem casal, julgado por não ter sabido acreditar na vida, foi traduzido e representado em doze países (a versão italiana, *Il giorno dopo*, com tradução de Arrigo Repetto, foi publicada em 1968 na revista romana *Il dramma*, chegando a ser levada à cena no Teatro Cilea de Reggio Calabria em 1969 e no Teatro Valle de Roma em 1970; para além da digressão noutras cidades italianas, houve também uma versão em película, transmitida pela Televisão da Suíça Italiana em 1974)¹⁷. Marcelle Capron, tendo assistido à estreia parisiense em 1952 escreveu no *Combat* “Pergunto a mim mesma o que poderá ter levado a proibir esta peça no país do seu autor”; Alfredo Marquerie, em 1953, depois das representações espanholas em Madrid registou no *A.B.C.* que se tratava de uma “obra importante e interessante, tanto pelo seu conteúdo dramático e espiritual como pela sua sobriedade e dignidade do seu diálogo”¹⁸.

No programa da estreia madrilena Luiz Francisco Rebello afirmou ser *O dia seguinte* a peça mais emblemática da sua concepção do teatro, o que quer dizer que esses princípios serão as coordenadas artísticas e ideológicas da sua obra:

Partindo de uma base realista, mas voltando deliberadamente as costas a todo o realismo literal de superfície; procurando captar a vida na sua totalidade, e por isso misturando pro-

¹⁷ Cf. Luiz Francisco Rebello, “Ficha técnica”, in *Todo o teatro*, p. 698. Só mais recentemente sairia em versão italiana mais uma peça de Luiz Francisco Rebello, desta vez redigida a quatro mãos, *A invenção do guarda-chuva* (cf. Luiz Francisco Rebello, José Palla e Carmo, “L’invenzione dell’ombrello”, in Sebastiana Fadda [a cura di], *Teatro portoghese del XX secolo*, Roma, Bulzoni, 2001), seleccionada em virtude do carácter inovador da estética veiculada pelo breve, jocoso mas significativo acto único de meados do século passado.

¹⁸ Cit. in Luiz Francisco Rebello, “Postfácio”, in *Teatro I*, pp. 220-221.

positadamente o real e o imaginário, o que foi e o que podia ter sido; situando as personagens num mundo acima do espaço e do tempo que é, ou pretende ser, a transposição mítica do mundo fechado em que vivemos – *O dia seguinte* vale, pelo menos, como documento de uma época batida por todos os desesperos e rica de todas as promessas. E apesar de a morte ser a personagem invisível mas principal do drama (...) não é uma obra pessimista (...) o teatro deve ajudar os homens a viver”¹⁹.

Essa formulação encontra aplicação imediata em *O fim na última página* (1951), “apontamento dramático em um acto” transmitido pela Emissora Nacional e levado à cena no estrangeiro. Faz entrar em cena dois casais, um vivo e a fazer projectos sobre o futuro, o outro falecido e a lamentar o que não chegou a ser, dando uma mensagem positiva sobre a vida.

Mais articulada, a “peça em três actos” *Alguém terá de morrer* (1954) foi estreada em 1956 no Teatro Nacional. Um Desconhecido (mais uma personificação da morte) desestabiliza os equilíbrios precários de uma família burguesa e traz à superfície os conflitos geracionais submersos, desmontando-os até à tragédia final. No programa, o autor tenta “desfazer dois possíveis equívocos”: primeiro, que a peça fosse considerada simbólica; segundo, que ele quisesse ser original. Pela natureza intrínseca da convenção teatral, os elementos irreais da história não devem pôr em causa a sua realidade: “o teatro não é a exposição abstracta de um tema, nem a gratuita exibição de uma técnica. Tem de haver uma história e têm de existir personagens para encarnarem o tema, que servem, e torná-lo presente ao público mediante o recurso à técnica, que o servem também. E é nessa história e é nessas personagens que poderá residir, se acaso existe, a originalidade de *Alguém terá de morrer*”²⁰.

¹⁹ *Ibid.*, p. 223.

²⁰ *Ibid.*, pp. 226-227.

O espectáculo é um êxito, determinado pela espessura das personagens, pelo despojamento linguístico, pela habilidade em manusear o ritmo, pela sábia e original assimilação do teatro contemporâneo. Jorge de Sena considera-o “um dos melhores e mais sérios originais portugueses” a que assistiu “nos últimos anos”, mas exortava a uma crítica mais funda e aberta; João Gaspar Simões surge em contraste estridente, com um artigo desconcertante em comentário à publicação do primeiro volume de teatro de Rebello, aliás recebido favoravelmente por Jorge de Sena pela evidência do estilo próprio e da carpintaria teatral de Rebello²¹. Não surpreende, se pensarmos que Simões é um crítico *literário* e com frequência essa competência induziu em erros flagrantes as suas apreciações sobre o teatro.

Os juízos de valor são sempre subjectivos e é interessante confrontar duas críticas de sinal oposto que acolheram *É urgente o amor* (1956-1957), “peça em duas partes” representada pela primeira vez em 1958 pelo Teatro Experimental do Porto, onde se conta o trajecto que conduz à morte uma prostituta, Branca, de nome e de alma. Tavares Rodrigues, admirador da obra de Rebello pela “sua adesão a problemas locais e temporais e aos problemas eternos do Homem, mediante uma ascensão subtil, mas firme, do particular ao geral”, neste caso julga a estética da peça coerente até ao fim do segundo acto, mas prejudicada pela excrescência do epílogo, “um posfácio” supérfluo que quebraria a unidade e o ritmo geral²². Pelo contrário, para Carlos Porto, apesar do

convencionalismo do primeiro acto (o triângulo sentimental) e da debilidade do segundo (os interrogatórios policiais), o epílogo “agudiza” a “problemática da peça”, conferindo-lhe “uma riqueza dramática” que merece destaque no teatro português: “Só um perfeito domínio da técnica teatral, uma sensibilidade agudíssima, o conhecimento profundo das contradições psicológicas do homem, poderiam ter permitido a Rebello estruturar e dar vida a este texto, algo incompreendido. Aqueles que taxam a peça de Rebello de convencional e não sei que mais, e só isso, parecem esquecer-se que *É urgente o amor* não é uma comédia de costumes mas uma radiografia”²³. O suicídio de Branca ergue um protesto contra a baixeza moral, uma acusação contra a cobardia, dando uma lição de autenticidade e mantendo a esperança.

Já foi dito que uma peça só absolve o seu destino quando for representada e que o confronto com o palco pode alterar a sua fisionomia. Nada estaria mais certo para uma versão de *É urgente o amor* assinada em 1999 por Pedro Wilson. O encenador queria começar pelo epílogo, para depois apresentar o primeiro e o segundo actos seguidos. O autor opôs-se, argumentando que desvendar o final logo de início anulava a tensão dramática e destituía o espectáculo de interesse. Em contrapartida, propôs uma solução alternativa, que foi aceite e que constará na nova edição da peça: começar pelo final mas suspendê-lo antes de uma pergunta chave; fazer uma breve pausa, apresentar o primeiro e o segundo actos, com interrogatórios alternados, e no fim retomar o epílogo a partir do ponto deixado em suspenso. Cada acto teria assim quatro cenas e cada cena ficaria cortada pelo interrogatório, do qual se ouviriam só as respostas por terem sido abolidas a personagem do agente e as respectivas perguntas. A solução encontrada foi brilhante e texto adquiriu uma nova frescura.

²¹ Cf. Urbano Tavares Rodrigues, “*Alguém terá de morrer* – Luís Francisco Rebello”, in *Noites de teatro*, vol. I, pp. 139-146; Jorge de Sena, “*Alguém terá de morrer*, de Luiz Francisco Rebello”, in *Do teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 167-168 e pp. 280-281; João Gaspar Simões, “Luís Francisco Rebello: *Primeiro volume de teatro*”, in *Crítica VI: o teatro contemporâneo (1942-1982)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, pp. 89-94.

²² Cf. Urbano Tavares Rodrigues, “*É urgente o amor*, de Luís Francisco Rebello”, in *Noites de teatro*, vol. II, pp. 9-15.

²³ Carlos Porto, “*É urgente o amor* de Luiz Francisco Rebello”, in *Em busca do teatro perdido*, Lisboa, Plátano, 1973, vol. I, pp. 41-42.

As reacções contraditórias do público e da crítica registaram-se na estreia, em 1959, pelo Teatro Nacional Popular de Francisco Ribeiro, da “peça em dois actos e um epílogo” *Os pássaros de asas cortadas* (1958). Neles se reúnem os ambientes sociais e as tensões especificamente contemplados pelas últimas duas peças: uma família burguesa, tipicamente extraída da “linha de Cascais”; pais de universos e almas limitadas; meninos frívolos (o rapaz e o namorado da filha) ou puros (a rapariga), incapazes de gerirem a liberdade e darem um sentido à vida; o conflito entre a *juventude queimada* e a *maturidade vazia*; a fuga das responsabilidades quando uma mulher do povo é atropelada; a dor e medo, surdos e egoístas, em que todos se comprazem, incluindo o marido da vítima; a recusa da filha em voltar ao ninho estrangulador para, sem eira nem beira, procurar abrigo algures. Se na montagem mais recente, em 1996, pelo Teatro de Animação de Setúbal, público e crítica concordaram sobre a sua actualidade, na estreia só Urbano Tavares Rodrigues a achava “engenhosa, equilibrada, coerente e teatral”. Para Jorge de Sena, “Pela primeira vez numa peça extensa Rebello se eleva acima do *fait-diver* e do comentário paralelo e moralizador, para obter uma verdadeira unidade dramática”²⁴.

Condenados à vida (1961-1963), “sequência dramática em duas partes, um prólogo e um epílogo”, mostra indirectamente, mais uma vez, as incongruências do regime: é distinguida com o Grande Prémio de Teatro da Sociedade Portuguesa de Escritores em 1964, autoriza-se a publicação no ano seguinte, mas a subida ao palco é proibida pela censura. Entre um prólogo (que introduz um desencontro) e um epílogo (despedida do que não chegou a ser), represen-

tando ambos o nada, as duas partes-vidas dos protagonistas traçam mais uma radiografia da época: as hipocrisias consumadas sem escrúpulos e a falta de coragem, tanto no privado como em âmbito social; o veneno do hábito e a frustração da necessidade de amor nos relacionamentos sentimentais; a indiferença aos destinos alheios; o controlo para anestesiar as consciências; a repressão para garantir o consentimento. *Condenados à vida* poderia propor uma lição pela via negativa, mas é talvez a peça mais amarga de Luiz Francisco Rebello, por quase não deixar entrever esperanças de resgate perante a inelutabilidade do *destino*. Mário Sacramento insere-a no antiteatro por conter uma visão da vida entendida “como condenação transcendente” e, reduzindo “a morte a esquecimento (...) desvaloriza metaforicamente a vida, assumindo as funções do destino na tragédia clássica”; Luís Forjaz Trigueiros admite um paralelo com Beckett, embora a construção prossiga na linha das peças que a antecederam; António Quadros e Fernando Mendonça defendem que existe uma dialéctica entre problemáticas metafísicas/existenciais e sociais, numa constante intersecção de elementos simbólicos com a realidade objectiva²⁵.

A partir de *O dia seguinte* e até *Condenados à vida*, as personagens, desafiadas a reagirem perante uma *situação-limite*, geralmente a incumbência ou presença da morte, são forçadas a revelar a sua verdadeira natureza. As quatro peças seguintes irão marcar uma viragem mais francamente interviniente na escrita de Luiz Francisco Rebello.

²⁴ Luiz Francisco Rebello, “Nota prévia do autor”, in *Os pássaros de asas cortadas*, Câmara Municipal de Cascais, 1999, pp. 7-9; Urbano Tavares Rodrigues, “*Os pássaros de asas cortadas*. A avidez de autenticidade expressa por Luís Francisco Rebello”, in *Noites de Teatro*, vol. II, pp. 151-156.

²⁵ Cf. Mário Sacramento, “Livros e autores: *Condenados à vida*; *Teatro moderno, caminhos e figuras*”, in *Diário de Lisboa*, 21 de Julho de 1966, p. 8 do suplemento Vida Literária; Luiz Forjaz Trigueiros, “Teatro: responsabilidade moral e social”, in *Novas perspectivas*, Lisboa, União Gráfica, 1969, pp. 197-201; António Quadros, *Crítica e verdade*, Lisboa, Clássica, 1964, pp. 229-236; Fernando Mendonça, “Absurdo e realidade”, in *Para o estudo do teatro em Portugal*, São Paulo, Faculdade de Filosofia e Ciências de Assis, 1971, pp. 39-42; Luiz Francisco Rebello, *Condenados à vida*, Lisboa, Presença, 1965.

A visita de sua Excelência (1962-1965), “farsa catastrófica em um acto”, é uma alegoria em que as componentes realistas e fantásticas, ainda persistentes, assumem o tom profético. Dois velhos esperam a visita do senhorio para pagar a renda. O *nonsense* da linguagem, tanto dos velhos inquilinos que sonham outros dias (o povo português), como do Procurador e de Sua Excelência (a PIDE e Salazar), funde-se com a intenção ideológica, a denúncia da política portuguesa e dos efeitos por ela produzidos. O desmoronamento do palácio em ruínas (Portugal), devido à incúria do proprietário (o ditador, que desaparecerá com ele), acontecerá com a revolução dos cravos, à distância de doze anos da concepção desta farsa-sonho premonitório.

Prólogo alentejano (1975), “exactamente um prólogo”, redigido para anteceder o espectáculo *O círculo de giz caucasiano*, que inaugurou o Teatro Aberto do Grupo 4 em 1976, participa no processo de implantação da democracia, tendo como fundo a reforma agrária e a constituição de cooperativas; *A lei é a lei* (1977), “polimonodrama” incluído no espectáculo *Ao qu’isto chegou*, levado à cena pelo grupo A Barraca, mostra o pesadelo de um agente da PIDE, perseguido pelos fantasmas daqueles que torturou, julgado perante três juízes manequins; *O grande mágico* (1979), “triste cena cómica com transformações, aparições e outras surpresas e a participação do respeitável público”, é uma sátira político-circense em que as várias figuras sociais – os representantes do poder político, jurídico e económico – que tentam pôr em causa a democracia são escoraçados pelo Zé povinho que acordou da sua letargia.

O registo das últimas três peças reunidas em *Todo o teatro* adopta a leitura crítica da história transfigurada pela inspiração artística. Sentido do ritmo seguro e eficaz, fina caracterização psicológica, urdidura habilidosa dos diálogos e das cenas, militância cívica e progressista, diagnósticos humanos e epocais, idealismo inalterado que faz do seu teatro uma

arma de combate, confirmam Luiz Francisco Rebello como um dos dramaturgos de referência do tão instável panorama teatral português.

Portugal anos Quarenta (1982), “espectáculo-documentário em 10 sequências” estreado na Fundação Gulbenkian numa encenação de Carlos Avilez, é o painel que, como o próprio título indica, retrata a sociedade portuguesa da década de 40 em toda a vasta galeria de contrastes, geracionais e políticos. Desenrolam-se num pano de fundo feito de cantigas populares e ecos da guerra, acontecimentos nacionais e internacionais ampla e escrupulosamente documentados, numa visão dialéctica da história favorecida pelo efeito da distanciação de matriz brechtiana criado pelos recursos musicais e audiovisuais. Várias técnicas e linguagens dramáticas servem o projecto para, através da ficção historicizada, ou da história ficcionada, pôr “a realidade em movimento no arco de uma década, realidade que o documento fixa na sua expressão imediata, o testemunho evoca, a memória reconstrói e a ficção transpõe, e que as várias técnicas utilizadas servem para mostrar”²⁶. Uma encenação algo revisteira induziu à especulação que se tratasse de “um espectáculo sobre o teatro dos anos 40”, quando na realidade a ênfase posta nas “manifestações teatrais, em que a revista pareceu importante ao nível de uma sociologia do teatro, que não da literatura dramática, deveu-se” ao facto de “ter sido o teatro, precisamente, um dos sectores da cultura sobre o qual a repressão fascista se abateu com maior encarniçamento”²⁷.

Todo o amor é amor de perdição (1990), “teledrama em três partes”, ou antes teledrama histórico-literário sobre o julgamento de Camilo Castelo Branco e da sua amante Ana Plácido, foi premiado com o Grande Prémio de Teatro da

²⁶ Luiz Francisco Rebello, *Portugal anos Quarenta*, Lisboa, Caminho, 1983, p. 8.

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

Associação Portuguesa de Escritores/Ministério da Cultura 1994 e transmitido pela RTP em 1990 e 1997 numa realização de Herlander Peyroteo. Com o rigor que o distingue, repetindo o procedimento de pesquisa utilizado em *Portugal anos Quarenta*, Luiz Francisco Rebello documenta-se em abundantes fontes para, desta vez, num equilibrado uso da intertextualidade, recriar um universo dramático e romântico ao mesmo tempo, passional e poético, num crescendo rítmico que tem na cena da brilhante arenga final do advogado de defesa um dos momentos mais empolgantes da peça.

A desobediência (1995 a redacção, 1997 a edição castelhana, 1998 a portuguesa), “peça em três actos, um prólogo e um epílogo”, ou drama histórico, é sobre a resistência de Aristides Sousa Mendes, cônsul português em Bordéus que nos anos 40 salva milhares de judeus. Tal como fez um italiano quase desconhecido, Giorgio Perlasca, que em Budapeste, encontrando-se vago o lugar de Embaixador de Espanha na Hungria, se apresentou como sendo o legítimo titular do cargo para proteger os perseguidos pela loucura nazifascista. O caso de Schindler, tornado famoso pelo filme de Spielberg, é mais um exemplo da coragem de recusar conivências com os carrascos da humanidade. Como nos dois casos anteriores, o autor consultou materiais científico-literários, mas nem por isso o texto é uma fria exposição de factos. A força moral do Sousa Mendes diplomata tem o seu contraponto nas fraquezas familiares, a dor pelo destino colectivo na dor pela fragilidade privada. A integridade e altruísmo do cônsul não abafam os sentidos de culpa por um amor adulterino, pois se luz e sombra sempre convivem num mesmo ser, naquele, diríamos hoje, *núcleo alargado*, não soube assumir com determinação a responsabilidade da escolha. Um cônsul, heróico e humano, julgou e foi julgado no espectáculo levado à cena em 1999 no espaço de um autêntico Tribunal, o de Cascais.

Quanto a *As páginas arrancadas* (1999), “psicodrama em três sequências” e *Triângulo escaleno* (2000), “drama em forma de comédia”, de que foram apresentadas algumas cenas no Teatro Aberto em 2000, denota-se a versatilidade do autor pela actualização do tema. Ambas tratam dos conflitos nos relacionamentos sentimentais, mas é o amor homossexual, masculino na primeira e feminino na segunda, que está em foco. A técnica formal de *As páginas arrancadas* adopta as variantes, em certa medida, de alguns recursos já utilizados em *Alguém terá de morrer*, *É urgente o amor* e *A lei é a lei*. O protagonista, um homem que ascendeu socialmente chegando a Ministro, renegou a sua natureza para manter uma fachada respeitável. Confrontado com os seus fantasmas, será obrigado a olhar dentro dele próprio, a escavar nas memórias recalçadas, a fazer sair os esqueletos do armário, numa espécie de crónica de uma vida/morte anunciada. O trinómio indissociável – amor, idealismo, consciência – assume aqui uma faceta peculiar: o sentido de responsabilidade pessoal precede o sentido de responsabilidade social. Uma vez que se abdicou da primeira, a segunda é forçosamente anulada: a hipocrisia instala-se como uma segunda pele e já não se distingue a máscara do rosto (Arno Gruen chamou-lhe *a traição do eu*).

Como já referido, encontra-se em preparação, com saída prevista para 2006, o segundo volume de *Todo o teatro* (com prefácio assinado por António Braz Teixeira), que irá incluir: *Dente por dente* (1964, levada à cena pelo Teatro Moderno de Lisboa com encenação de António Pedro), versão muito livre, de pendor brechtiano, de *Measure for measure* de Shakespeare; *O parto dum partido* (1975), “farsa pluripartidária” inédita e esquecida até aos nossos dias, que satiriza uma época de proliferação de partidos políticos em Portugal; a citada segunda versão de *É urgente o amor*; os também citados originais *As páginas arrancadas* e *Triângulo escaleno*; *Amanhã à mesma hora, no mesmo lugar ou o lugar comum* (2003), curtís-

simo “duodrama” já editado em versão castelhana; fechará o livro *Um tiro para a eternidade* (2005), “crónica dramática em duas partes” de oito quadros cada.

Texto de grande fôlego, vale a pena destacar *Um tiro para a eternidade*, revisitação de um caso realmente ocorrido, baseada em fontes documentais históricas. A mais importante delas é a autobiografia do protagonista da peça, Gabriel / Uriel da Costa, *Exemplo de vida humana* (divulgada só a partir de finais do século XVII). A acção dramática desenvolve-se entre 1602 e 1640 e está centrada nos ímpetos religiosos que levam o cristão-novo a seguir o judaísmo, embora nele encontre contradições igualmente inaceitáveis: o que está em causa é o fundamentalismo religioso, o que se põe em causa são os dogmas teológicos, sejam eles de que matriz forem. Insultado pelo seu fervor anti-judaico, condenado por rejeitar a crença na imortalidade da alma, acusado de sodomia, vergastado publicamente, abdica das suas ideias sob o jugo da violência, mas delas retoma a posse orgulhosa antes de se suicidar. A liberdade, a consciência e o idealismo de Gabriel / Uriel da Costa acabam por encontrar o resgate final numa solução extrema e pelo preço mais elevado: a vida.

Falta ainda referir o admirável domínio da carpintaria teatral adquirida por Luiz Francisco Rebello nas suas múltiplas actividades ligadas à cena. A exactidão e riqueza das didascálias, por exemplo, intactas ao longo dos anos, denota uma sensibilidade de encenador, pela sua percepção do palco como espaço físico. Além disso, a flexibilidade do seu espírito curioso leva-o a experimentar, audaciosamente, formas novas, mantendo um estilo próprio, evoluindo e respeitando a continuidade do seu percurso pessoal, sempre pródigo em dar testemunho directo da estética que lhe subjaz.

Não só em teatro, acontece com frequência que se proceda a medições pelo método comparativo. São necessárias bússolas para a orientação na selva do conhecimento. Luiz

Francisco Rebello foi associado a muitos autores – Pirandello, Beckett, Dürrenmatt, Frisch – pela recusa de se vergar aos modelos naturalistas, pela densidade das tensões metafísicas e existenciais expressas em termos simbólicos, pela afirmação de um *eu* individual votado à impotência. Nem faltaram referências a Brecht, Camus, Sartre, Salacrou, Anouilh, Freud e Jung, pela sua defesa do homem, pelo empenho social, pela espessura psicológica das suas personagens, sempre consideradas num relacionamento dialéctico com a realidade objectiva. Contudo, ao contrário do que com alguma condescendência se repete em circunstância análogas a esta, no caso de Rebello pode ser entendido como axioma o facto de ele se assemelhar a si próprio.

Parafraseando Jean Cocteau – ao reflectir sobre o ofício poético, afirmou que “A poesia é uma ideia fixa”, “um vasto calembour”, e “o poeta associa, dissocia, restitui as sílabas do mundo”²⁸ –, em Luiz Francisco Rebello o teatro é uma ideia fixa eficaz em termos de inclusão da alteridade e dos vários universos que nela tomam vida, porque no seu teatro nos são devolvidas as imagens dos seres humanos e do mundo.

²⁸ Jean Cocteau, *Carte Blanche* (1920), in *L'oeil architecté*, Paris, Acr, 2000.